



*Красимир Христакиев\**

**ТЕАТРАЛНИ СПЕКТАКЛИ ЛИ СА ПРЕДСТАВЛЕНИЯТА, ИЗЛЪЧВАНИ  
ОНЛАЙН? – ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА СТРУКТУРНИТЕ РАЗЛИЧИЯ  
МЕЖДУ СЦЕНАТА И ЕКРАНА  
(ЧАСТ ВТОРА)**

*Krasimir Hristakiev*

**ARE PERFORMANCES BROADCAST ONLINE THEATRICAL  
PERFORMANCES? – ONCE AGAIN ON THE STRUCTURAL  
DIFFERENCES BETWEEN THE STAGE AND THE SCREEN  
(PART TWO)**

**Abstract:** This article is an attempt to bring clarity to the recent disputes concerning the nature of theatrical art on the occasion of the general closure of theatres after March 2020 (as an anti-epidemic measure in the COVID-19 crisis) and the alternative broadcasts of online performances. For a number of theoretical and practical reasons, and on the basis of various examples, we maintain the understanding that, with each shooting and broadcasting of a theatrical production, a process of approaching the cinema begins. The erasure of its own theatrical quality occurs at the beginning of the process.

**Keywords:** theatrical art; online performances; cinema.

На пръв поглед, за да търсим форми на еквивалентност между двете структурни единства (театъра и киното) при запазване на изначалното им различие, необходимо е те да бъдат предварително определени, да знаем коя тяхна характеристика е същностна, централна и коя може да се предава по функционално еквивалентен начин. В действителност обаче това представлява свръх-задача, с която настоящият текст не може се ангажира. Обратното би било, в определен смисъл, твърде самонадеяно или, в друг, твърде безплодно начинание. Вместо това ние ще проверим дали всяка една (т.е. която и да била) характеристика на едното изкуство се поддава на еквивалентно предаване в другото, за да защитим вече поднесенния извод<sup>1</sup>. Условно ще разпределим събрания материал според два теоретически принципа, които ще разгледаме последователно, макар в анализа те неизбежно да се преплитат.

\* k.hristakiev@ts.uni-vt.bg

<sup>1</sup> Настоящият текст е естествено продължение на статията „Театрални спектакли ли са представленията, излъчвани онлайн? – Още веднъж за структурните различия между сцената и екрана“. Христакиев, 2021.

## I. Зрителят между свободата и принудата

Ние изхождаме от тази специфична структурна разлика между двете изкуства – свобода и самостоятелност на погледа на театралния зрител, от една страна, принудителна заостреност на неговото внимание към определен детайл в киното, от друга. Насочен към сцената, погледът ни ще се мести от едно място към друго **само по наша воля**. Затова можем да проследяваме детайл, едновременно осъществяван заедно с друг, визуално изоставяйки другия. В театъра зрителят може по свой избор да **слуша** репликите на един от актьорите, който е относително неподвижен, но да **наблюдава** завишената подвижност на друг<sup>2</sup>. Именно това „по свой избор“ най-често липсва във филма, както липсва и за читателя на роман, където за единица време реципиентът може да възприеме само онова, което операторът или разказвачът е решил – няма я **режисурата на окото, така характерна за театралния зрител**. За разбирането на театралния зрител ще бъде определяща режисьорската интерпретация на Венцислав Асенов на Молиеровата комедия „Тартюф“<sup>3</sup> – да гледа не поставения в централна позиция на сцената, действащ и говорещ Оргон (който съобщава, че е решил да прехвърли наследството си на Тартюф), а относително кратката жестова реакция на по-отдалечения от центъра на сцената, по-статичен и неказващ нищо Тартюф в момента, в който чува тези думи. Не онзи от персонажите, който придвижва действието с още един ход напред (и следователно, върху когото по традиция би трябвало да бъде съсредоточено цялото внимание), а онзи, който го възприема от страни – него е необходимо да види зрителят в „близкия план“ на погледа<sup>4</sup>. **Във филма режисьорът непременно ще направи това** вместо него. Театърът предоставя на зрителя възможността за цялостна, свободна активизация на вниманието. В този смисъл филмът и подчинява, и се грижи повече за публиката, докато я кара да разбира показаното. Обратното, понеже разчита на неопосредения човешкия поглед, театърът в по-голяма степен позволява и провала на зрителя...

В същото време това, че визуално принудително заостря вниманието към определени детайли – и затова в същото време изцяло negliжира други – това, че значително **съкращава труда на зрителното възприятие**, представлява естетическа специфика на филма (не липса или недостатък), която, оставяйки същата, не е достъпна за спектакъла. Има няколко кадъра във филма „Мълчание“<sup>5</sup> на Мартин Скорсезе, на които си заслужава да се спрем в това отношение. В 01:08:02 камерата ни показва едно гущерче до краката на младия йезуитски свещеник отец Родригес и покръстения японец Кичиджиро, което ловко се шмугва встрани и изчезва от кадъра. Мнозина биха сметнали, че това е обикновен натуралистичен детайл. Камерата обаче настоява – след 7 секунди го виждаме за втори път как бързо се измъква от колибата. Синхронно по време на първата му поява чуваме от отца: „Юда е взел само 30“ (като отговор на думите на Кичиджиро: „Дават 300 сребърника за теб“). По време на втората поява на гущерчето и малко след нея чуваме: „Може да се скрием там. Аз ще се грижа за теб“. Приблизително 4 минути екранно време, след това отецът е заловен от войниците на Инквизитора, а половин минута по-късно виждаме Кичиджиро да получава обещаните монети за предателството си. Следователно всичко в тези 4 минути, което той върши (предлага твърде солена риба на отца, за да ожаднее той по време на пътуването, обещава му да го заведе до вода, тъкмо където го арестуват), е мотивирано от решението за предателство. Нещо друго обаче е изключително показателно – това решение на Кичиджиро е предварително подготвено от режисьора и заявено на зрителя тъкмо чрез кратките кадри с гущерчето. От един момент насетне става съвсем ясно, че бързината, шмугването, измъкването от къщата на влечуго-

<sup>2</sup> Ако беше възможно, това само би разсеяло значенията на филмовия близък план, при който често пъти, обратно – преднамерено биват съприкосновени точно определен наглед с точно определена фраза, вж. за това по-долу.

<sup>3</sup> ДКТ Враца, по Молиер, сценография и костюми: Невена Георгиева, участват: Борислав Борисов, Огнян Симеонов, Иван Станчев, Цветана Горкиева.

<sup>4</sup> Новата интерпретация предполага тъкмо такива моменти, в които Тартюф спира да лицемерничи и започва да се учудва на лековерието на Оргон, чието заслепението е прекалено голямо дори за лицемера.

<sup>5</sup> „Silence“ (2016), САЩ, Япония, сценаристи: Джей Кокс, Мартин Скорсезе, участват: Лиъм Нийсън, Андрю Гарфийлд, Адам Драйвър, Таданобу Асано и др., 161 мин.

то съответства на „измъкването“ на Кичиджиро от собственото му лъжливо обещание. Инстинктивната подвижност на животното, ловкото извъртане/ извиване встрани във филма **алегорично предшества** предателството на човека. Апропо, и общият движенчески облик на Кичиджиро, по-малко или повече, ни насочва да мислим в тази посока. Ето как решението на режисьора какво точно и кога точно трябва да забележи зрителят може да изпълни успешно поставената естетическа задача. В театъра би било невъзможно да се постигне по-горе описаният ефект по същия начин, а именно – цялостно ограничаване на зрителното възприятие до малък природен детайл, алегорически свързан с развитието на действието. Между стените на екранния четириъгълник за единица време попада само онова, което е предпочел режисьорът, в границите на театралната сцена попада всичко, което се намира на нея през цялото време, през което се намира. Театърът обаче може да постигне ефекта, който коментираме, по еквивалентен начин, използвайки своите изразни средства – в спектакъла „Отблизо“<sup>6</sup> на Тамара Янков подчертаването на един дребен детайл, който символично съдържа в себе си смисъла (вече не само на епизода, но и изобщо) на цялата пиеса, е постигнат посредством актьорската игра – няколко пъти актьорите задържат вниманието си (а така и вниманието на зрителите) върху един предмет („нютонова люлка“). Тези моменти, макар да са мотивирани като случайно, разсеяно, едва ли не битово действие, осезателно се отделят от всички останали – играта с въпросния предмет представлява в спектакъла **своеобразна метаигра**, защото коментира и смислово обобщава първичната. Очевидно този „близък план“ е много по-блед от кинематографичния, но въпреки това успешно изпълнява неговата функция. Следователно и в спектакъла се оказва невъзможно зрителят да не види определен детайл от всичко, което е показано на сцената, ако режисьорът е решил обратното – да го види. В киното, и за разлика от театъра, ще трябва да следим, както и да надмогваме, да спояваме различните движения и пространствени конкретизации на камерата. Тук (особено с близките планове) ще виждаме само това, което преднамерено е видял операторът/ режисьорът. И още веднъж: в киното зрителят не може да отклони поглед от показаното в кадъра и да го премести върху друга част от същото пространство, защото в този момент никаква друга част не е показана. Сцената, обратно, е едновременно видима във всичките си части.

Тази специфика на киното да блокира субективно мотивираното движение на погледа на зрителя не представлява само структурно ограничение. И мащабно зрелищният успех може да бъде резултат от влизането в сила на същата характеристика – по този начин зрителят, така да се каже, ще започне да вижда „по-добре“. „В цялата област на оптичските, а сега и на акустичните възприятия киното имаше като последица (...) **задълбочаване на аперцепцията**. Фактът, че постиженията, които киното показва, са годни за много по-точен (...) анализ, отколкото постиженията, представени (...) на сцената, е само обратната страна на това положение. (...) По отношение на театралната сцена по-голямата годност за анализ на филмово представеното постижение е обусловена от **по-голямата възможност за изолиране**“ (Бенямин 1989: 359). Така благодарение на филмовия оператор можем да научим повече неща за една и съща действителност, която ние виждаме непосредствено (както в театъра, така и извън изкуството), а той – през апарата си. Наистина ние я виждаме такава, каквата е (триизмерна), но дали виждаме всичко, налично в нея, докато гледаме? Дали окото я диференцира безостатъчно цялостно и прецизно? „Дори вече в груби черти да ни е познато движението, с което посягаме към запалката или лъжицата, едва ли знаем нещо за **историята, която всъщност се разиграва между ръката и метала** (...). Тук прониква камерата с нейните помощни средства, с нейното стръмно спускане и издигане, прекъсване и изолиране на кадъра, разтегляне и свиване на действието“ (Бенямин: 1989: 360). В поетичния спектакъл „За светлото, което бе“<sup>7</sup> на Маргарита Младенова е направен опит за аналогично заостряне на вниманието, при това към почти същия детайл (на Бенямин), но с други изразни средства – в края на спектакъла

<sup>6</sup> ДКТ – Враца, по Патрик Марбър, сценография: Красимир Вълканов и Мария Диманова, участват: Сабина Коен, Васил Зелямов, Анатоли Бенкин и Цветана Горкиева.

<sup>7</sup> ДКТ – Враца, по текстове на български поети, сценография и костюми: Ивайло Николов, участват: Румяна Мерджанска, Огнян Симеонов, Петър Горанов, Милена Милчева и др.

традиционният български антагонист бай Ганьо, който отдавна прекрачва границите на всички жанрове, е показан неколкостранно да поднася лъжицата за супа към устата си, вече без да сърба, в противовес на началото, когато прави обратното, съвсем непосредствено. Чрез лишаване от това специфично „хранително“ озвучаване от страна на актьора, тук един **детайл от движението на ръката** – от разиграваната история между нея и метала – възплъщава идеята на режисьорката за по-голямата обществена опасност от култивираната злонамереност, отколкото от пряко проявената грубост. Въпреки всичко, трябва да заявим, силата за очертаване на микрофрагменти, която сцената притежава, е значително по-малка, отколкото тази на филма. Коментираният тук факт, че по време на представление зрителият пренасочва погледа си, в рамките на сценичното пространство, към всяко отделно нещо, което пожелае да види, се компенсира във филма с по-голямата способност на оператора да изолира различни обекти в кадъра, цялостно и за дълго. Не е възможно, следователно, специфичните формални построения в киното да бъдат пренесени в театъра така, че да останат същите. За спектакъла е достъпен само общия контур на похвата, изработен обаче по други пътища и с други средства (като важи и обратното).

Преценяван от такава перспектива, театралният зрителият е по-свободен от филмовия. „И в киното, и в театъра зрителият е заел място пред движещи се (нестатични) образи, борави с асоциации, вживява се или се отчуждава. (...) Ала все пак не са еднакви нито наблюдателната позиция (...), нито начинът, по който протича асоциативната им дейност“ (Натев 1971: 47-48). За театралния зрителият по време на представление е изцяло съхранена възможността да избира сам посоката на погледа си, докато кинозрителият е силно зависим в това отношение от режисьора на филма. Камерата не позволява на зрителя онази автономия, която му гарантира театърът, тя непрекъснато го насочва и задължава какво да вижда, като запълва цялото пространство на кадъра с точно определено изображение. Той е ангажиран с „онези визуални подробности, които филмовото „око“ му е открило“ (Натев 1971: 54). „Докато кинозрителият се оставя да бъде воден в непознат свят, театралният зрителият, още щом се вдигне завесата, бива предизвикан“ (Натев 1971: 51) да наблюдава.

## II. Два вида зрелищност

Ако погледът на театралния зрителият е напълно свободен, за разлика от този на кинозрителият, то по отношение на зрителната отправна точка, на **мястото, откъдето се гледа**, е валидна точно противоположната констатация. Подвижният поглед на театралния зрителият се компенсира от напълно неподвижното положение, от което той възприема спектакъла. „Въпреки, че и в театъра, и в киното пред нас е зрителят (оня, който гледа) и че той по време на цялото зрелище се намира в една и съща фиксирана позиция, тяхното отношение към естетическата категория, наречена в структурната теория на изкуството „гледна точка“, е коренно различно. Театралният зрителият **запзва естествената гледна точка** към зрелището, която се определя от оптичното отношение на неговото око към сцената. По време на целия спектакъл тази позиция остава неизменна“ (Лотман 1992: 262). Обратно, погледът на кинозрителият, непосредствено зависим от визуалните избори на камерата, е свободен от статичната възприемателна позиция в театъра. „Киното (...) премахва известна условност в поведението на актьора (...), освобождава го от необходимостта да бъде винаги видим от една, при това неподвижна точка на възприятие“ (Ждан 1976: 74). Макар зрителят да не се мести в киносалона, поредицата обекти, които той вижда на екрана, са му са показани от много и различни позиции, ракурси, ъгли – той може да види централния персонаж (или някакъв обект), така, както се вижда, ако бъде гледан отгоре, после – отзад, после – отстрани и т.н. – нещо невъзможно по същия начин в театъра. „Между окото на кинозрителият и екранното изображение съществува посредник – насочваният от оператора обектив на киноапарата. Зрителият сякаш му предава своята гледна точка. А апаратът е подвижен – той може плътнo да доближи обекта, да се измести на далечно разстояние, да погледне отгоре и отдолу, да разгледа героя отвън (...). Вследствие на това планът и ракурсът се превръщат в активни елементи на филмовия израз и създават подвижна гледна точка“ (Лотман 1992, 262). Един удачен пример за това може да бъде известният



филм на Оливър Стоун „Джей Еф Кей“<sup>8</sup>. В централната сюжетна линия режисьорът вмества десетки кадри и кратки сцени, които я допълват и дообясняват – реже главната нишка (натрапчиво) много пъти и лепи към нея добавка след добавка. Особеният ефект при такова решение произтича от нареждането на кадри един до друг, всеки от които е сниман в своя собствена перспектива. Според нас целта на редуването на многобройни изображения, заснети от различни ъгли, е да се предложи естетическата илюзия за абсолютна **синхронна видимост** на случващото се. С това може би се обяснява и присъденият „Оскар“ за монтаж. Ефектът е оправдан, защото обслужва водещата идея на филма – настоятелно да се търси и разкрива истината (в случая – за убийството на Кенеди).

И така, строго фиксираната зрителна перспектива в театъра е напълно свободна перспектива в киното. Нещо повече, всеки вид подвижност на камерата **придава допълнителен смисъл** на изображението – от слабото усещане на зрителя за нестабилност до ефекта на прилошаването (предизвикано от резки неравномерни движения), и двете напълно преднамерени. По подобен начин кинорежисьорът може да си послужи естетически и с ефектите на разфокусирането, на размиването-удвояване на образа, както и на завъртането на изображението на 90 градуса, както например във филма „Изгубеният град Z“<sup>9</sup> (01:39:02 – 01:39:18) на Джеймс Грей (там централният персонаж е показан да пада на земята, но тя, заедно с него, за 15-ина секунди неочаквано се „прекатурва“, обръща се технически така, че измамно да изглежда, че той е прав и опрял гърба си в стена от пръст, с което очевидно трябва да се предаде гранично психическо състояние, „притискане до стената“)<sup>10</sup>:



В театъра тези ефекти са по същество невъзможни (същите), за някои от тях (напр. разфокусирането на образа) може да се постигне частичен еквивалент, осъществен с други средства – чрез използване на бързо подвижна оцветена светлина, придружена от звукова агресия, или показване на обекти и лица през някаква полупрозрачна материя. Апропо, една от областите, в които и театърът, и киното изглежда имат равни възможности, е тази на осветлението (при запазване на всички други различия). Трябва да споменем и „чудесата“, които правят с осветлението<sup>11</sup> Ридли Скот

<sup>8</sup> „JFK“ (1991), САЩ, сценаристи: Оливър Стоун, Закъри Склар, участват: Сиси Спейсек, Гари Олдман, Доналд Съдърланд, Кевин Костнър и др., 189 мин.

<sup>9</sup> „The Lost City of Z“ (2016), САЩ, сценарист: Джеймс Грей, участват: Чарли Хънам, Том Холанд, Сиена Милър Робърт Патинсън и др., 141 мин.

<sup>10</sup> Част от главата на друг войник, която се вижда в кадъра, насочена право надолу, не оставя съмнения, че става дума за преобръщане. Иначе би трябвало да си помислим, че този войник виси отнякъде...

<sup>11</sup> За повече подробности, виж, Deutelbaum: 1989, Memory / Visual Design: The Remembered Sights of Blade Runner, Literature / Film Quarterly 17, no. 1 (1989): 66–72

в „Блейд Рънър“<sup>12</sup>, Дейвид Линч в „Изгубената магистрала“<sup>13</sup> или Скот Хикс в „Кедри в снега“<sup>14</sup>. Последният пример повдига и въпроса дали прожекционната кинозала може да бъде изместена от домашното кино: за да бъдат уловени светлинните микронюанси<sup>15</sup> в някои кадри на Хикс, е нужно цялостно затъмнение в помещението, в което се гледа филмът.

Да се върнем обаче на разликите. С оглед отчитането на особения тип зрелищност, който се постига във всяко от двете изкуства, трябва да подчертаем – тъкмо защото не може да се разделя на многократно появяващи се кадри, всеки със свой различен облик (ракурс, осветеност, вътрешно построяване) – театърът винаги може да разчита на цялостност. В този смисъл независимо дали веднъж или няколко пъти се сменя декорът показаното на сцената, включително от играта на актьорите, представлява осезателно цяло, филмът (най-често) би го разсякъл на части, в което се състои, на свой ред, неговото естетическо преимущество. „Художественото постижение (...) на киноактьора се представя на публиката от апаратура“<sup>16</sup>. (...) Апаратурата (...) не е в състояние да възприеме и уважи неговото изпълнение **като цяло**“ (Бенямин 1989: 350–351). Тук обаче трябва да добавим и нещо друго. Ако театърът по-скоро не може да бъде сравняван с киното по отношение на ефектите на постиганата и непрекъсната удържана цялостност<sup>17</sup>, той е сравним с него може би (нека проверим това) по друг показател. Театърът може да се върне към „синоптичната“, и по-точно към т.нар. „Теренциева сцена“ от своето минало:



Тогава би могъл, по подобие на разделения на (два, три, четири или дори повече) сектори екран, да показва няколко различни действия, но, за разлика от киното – без оптично-механичен посредник, винаги непосредствено (което, както ще видим, има значителни последствия). „Ре-

<sup>12</sup> „Blade Runner“ (1982), САЩ, сценаристи: Хемптън Фенчър, Дейвид Пийпълс, участват: Харисън Форд, Рютгер Хауер, Шон Ъънг, Дарил Хана и ср., 117 мин.

<sup>13</sup> „Lost Highway“ (1997), САЩ, Франция, сценаристи: Дейвид Линч, Бари Гифърд, участват: Бил Пулман, Патриша Аркет, Балтазар Гети, Робърт Блейк и др., 134 мин.

<sup>14</sup> „Snow Falling on Cedars“ (1999), САЩ, сценаристи: Роналд Бас, Скот Хикс, участват: Юки Кудо, Рик Юне, Итън Хоук, Макс фон Сюдов и др., 127 мин.

<sup>15</sup> „Почти всяка сцена е толкова слабо осветена, че филмът трябва да бъде гледан в напълно тъмна стая или театър, за да бъдат различени неговите детайли“ (Heiter 2010).

<sup>16</sup> С оглед подобно оразличаване в естетическото поле на музиката, можем да си спомним за еднозначно негативната реакция на виртуозния пианист с необичайното име Дани Будман Т. Д. Лемън 1900 в „Легенда за пианиста“ на Джузепе Торнаторе, когато чува звука от записа на своето изпълнение („La leggenda del pianista sull'oceano“ (1998), Italy, сценарист Джузепе Торнаторе, участват: Тим Рот, Прут Тейлър Винс, Питър Вон, Кларънс Уилямс III, музика Енио Мориконе, 169 мин.).

<sup>17</sup> Освен ако не разчита на напълно статично изображение само с един-единствен изключително дълъг кадър. Но дори тогава (виж по-долу) остават налице други различия.

конструирана от античните сведения, но вероятно и доизмислена от съвременниците, тази сцена се състои от различни „домове“ (domus, mansion) и съответно врати за отделните актьори. Когато завесите на тези врати се дръпнат, те разкриват интериора на „домовете“. Подобно на синоптичната сцена, Теренциевата позволява едновременното представяне на последователни действия“ (Панчева 2001: 206). Бегъл, но интересен (разбира се, непреднамерен) спомен за<sup>18</sup> това минало предлага постановката „Службогонци“<sup>19</sup> на Пламен Панев, където на четирите „помещения“ на старинната Теренциева сцена комично отговарят четири министерски тоалетни:



Както е видно, тук разделенията на сцената наподобяват тези на екрана. Причината за това е, че и сцената, и екранът може да се разделят на сектори, в които да се осъществяват едновременно протичащи действия (които на свой ред може да са непосредствено свързани или независими едно от друго). Това може да стане 1) чрез видими, материални преграждения, които в театъра **са винаги** част от показаната предметна среда, а в киното **може да бъдат** част от заснетата предметна среда (например, две стаи с отворени врати, в които протичат различни събития, или два прозореца, от които се виждат различни такива<sup>20</sup>, тук рамките на прозорците и вратите създават естествени преграждения вътре в кадъра, които може да изпълнят същата функция, както пряко техническото разделяне на екрана на екрани). Но разделянето на сектори може да стане и 2) без материални преграждения, т.е. чисто условно. В това отношение и спектакълът, и филмът предлагат еднакво цялостна видимост на показаните обекти. Спектакълът е визуално по-цялостен от филма следователно не по този пункт, а в онзи смисъл, който посочихме по-горе – че показаното на сцената **винаги** остава видимо в своята **цялост**, докато филмът **най-често** показва ту една негова **част** (фрагмент, отрязък), ту друга.

В този ред на мисли, можем да припомним условното (защото е без предметни преграждения) разделяне на сцената в „Нора“<sup>21</sup> на Ник Апър на 5 сектора, по един за всяко от действащите лица. Нещо повече, там **за всеки от персонажите е предвидена отделна предметна среда**, която малко или повече взаимодейства с него – банковите документи за Хелмер, пурата за доктор Ранк, роклята за госпожа Линде, като всеки актьор продължава безмълвно своята игра, когато говорят

<sup>18</sup> Това за съжаление е единственото нещо в постановката, което може да създаде интерес у зрителя. Битово-фарсовият комизъм обхваща всичко останало.

<sup>19</sup> ДТ „Сава Огнянов“ – Русе, по Иван Вазов, сценография: Пламен Панев, участват: Николай Урумов, Венцислав Петков, Ясена Господинова, Татяна Цветкова и др.

<sup>20</sup> В тези случаи бихме могли да говорим за своеобразен „естествен“ план, за кинематографичен тип изглед на още незаснети обекти. В тези случаи средният план на камерата и прозорецът на сградата създават едно и също впечатление, от което някои режисьори се възползват.

<sup>21</sup> ДКТ – Враца, по Хенрик Ибсен, сценография: Ник Апър, участват: Камелия Лишковска, Огнян Симеонов, Анастас Попдимитров, Росица Огнянова и Калин Костадинов.



и играят други. И в театъра е възможно сцеплението между актьор и предмет, стига да се осигури микроконтекст, който да ги обединява.

За да се доближи още повече (или по-скоро по-друг начин) до структурните особености на театралната сцена, киното може да предприеме един последен ход – да прибегне до показването само на един-единствен и неподвижен общ план, който да обхване всичко случващо се на екрана... Парадоксално, това наистина би го доближило максимално до зрителната перспектива на театралната публика, но и на свой ред би повдигнало друг решаващ въпрос – какво ще остане от филма, ако той се откаже от близкия план, въобще от смяната на плановите и от монтажа? Ще се върне може би в началото на своята история, когато наистина е копирач спектакъла. „До появяването на едрия план киноизкуството покорно е следвало композиционните традиции на сцената. Кадрите на първите филми са се изграждали по законите на театралната зала. Снимките са се правели от една неподвижна точка, точката на зрителя от първия ред на партера, съобразно с нея са се строили декорите и се е избирала натурата“ (Ждан 1976: 27–28). Така, да постигне същото общо построение, както спектакъла, ще означава за филма да се въздържа от използването на най-характерните си изразни средства, да ги сведе до едно. Въпросът обаче, поставен на настоящия текст, е друг – може ли киното да осъществи онези формални построения, с които си служи театърът, като използва (а не като не използва) своите собствени възможности?

Но дори и в такъв случай, без едър план и без монтаж<sup>22</sup>, филмът ще запази принципното си различие спрямо спектакъла, 1) няма да го има непосредствения наглед, и 2) оттам – контакта с публиката – това ще е един не само неподвижен, но и напълно откъснат от зрителната зала кадър, който 3) не познава също и **колебанията на малките вариации**, характерни за всяка театрална постановка. Дори при наличието на втора, специална, „режисьорска“ версия, филмът остава нещо, което се запазва едно и също при всяко излъчване<sup>23</sup>, докато всички сегменти на театралния спектакъл търпят вариации<sup>24</sup> от представление в представление<sup>25</sup>. „Текстът на спектакъла се отличава от аналогичното понятие в изкуства като живописата, скулптурата или литературата. Там ние имаме стабилен текст – а в театъра текстът напомня изпълнителските (...) текстове, тъй като се реализира не в единна, веднъж завинаги дадена форма, а в сумата от вариации около инвариант, който не присъства непосредствено“ (Лотман, 1992: 264 – 265). В едно от представленията, например, дълго след премиерата, Тартюф от едноименната постановка на В. Асенов се появи с сс-овска лента на ръкава, нещо което не беше налице по-рано. И също, за добро или за лошо, в едно от представленията на „Красавицата и княза“<sup>26</sup> на режисьора Николай Поляков темпоритъмът на речта на актрисата Емона Илиева (в една от главните роли, на Маря Александровна) беше значително завишен... Понятието „каноничен текст“ е чуждо за спектакъла, както и за фолклора“ (Лотман 1992: 255). Тази специфика може да бъде разгледана и с оглед въпроса за традиционния престиж на всеки премиерен спектакъл. „И най-жалкото провинциално представление на „Фа-

<sup>22</sup> Дори това често да изглежда невъзможно, монтажът не е задължителна, конститутивна характеристика на киноизкуството. Както се знае, съществуват филми отпреди възникването на монтажа, а понякога такива се снимат и днес: „Виктория“ на Себастиан Шипер е заснет с един-единствен кадър с продължителност 138 минути („Victoria“, 2015, сценаристи: Себастиан Шипер, Оливия Неергаард-Холм, Айке Фредерик Шулц, участват: Лайа Коста, Фредерик Лау, Франц Роговский, Бурак Йийит и др.).

<sup>23</sup> Може да се направи филм, в който една кратка история е последователно представена в няколко слабо, но значимо различни модификации. Но тогава не цялото ще се повтаря вариативно, както в театъра, а частите му – различията ще се запази.

<sup>24</sup> Освен че никое представление не съвпада точно с предишното, може да посочим също, че понякога принципът на вариативност прониква и в самата структура на единичното представление: „Изпълнителите се обръщат пряко към публиката, понякога дори коментират как ще е по-добре да се изпълни една или друга сцена, връщат се да я изиграят отново“ (Натев 1971: 41 – 42).

<sup>25</sup> Това е сякаш още по-осезаемо при оперни изпълнения.

<sup>26</sup> ДКТ – Враца, по Фьодор М. Достоевски, сценография и костюми: Виржиния Додова, участват: Емона Илиева, Сабина Коен, Анастас Попдимитров, Ивайло Вълчев и др.



уст“ има пред един филм за Фауст във всеки случай това преимущество, че се намира в идеално съперничество с първото Ваймарско представление“ (Бенямин 1989: 555). От това не следва, че първата фестивална прожекция на филм не може да привлича специален интерес, а че не може да се различава от всяка следваща по силата на малките вариативни изменения. „Киноактьорът, понеже не представя сам постижението си (...), загубва **съществуващата за театралния актьор възможност да нагажда изпълнението си към публиката** по време на представлението. Поради това публиката възприема поведението на несмушавано от никакъв личен контакт с актьора нещо лице“ (Бенямин 1989: 350 – 351).

Има още едно принципно различие, което ще продължи да отдалечава филма с един и неподвижен общ план от театралния спектакъл. Дори в този случай и похватът, и въздействието няма да са същите. Ние често забравяме за това, считайки го за очевидно – в театъра зрителят възприема през цялото време първично триизмерна реалност, в киното, обратно, той възприема двуизмерно изображение с вторичен, условен ефект на триизмерност. С това обстоятелство е свързана и една особена последица – на сцената е възможно да се играе и пред последното сценично построение. В киното актьорът не може да се окаже пред кадъра и да бъде видим именно така за зрителя – на екрана всяко „пред“ на актьора по неизбежност остава вътрешно, остава „във“. В това отношение двуизмерният екран може само едно – да продължи да се члени (на 3, 4, 5 и т.н. части). 3D-изображението може да преодолее само ограниченията **на екрана, не и на кадъра**. Театралният актьор би могъл да продължи да **играе дори пред самата сцена** – и то, именно да играе, т.е. да придвижва действието напред, да стигне до развързката на пиесата и да нанесе последния заключителен шрих (актьорът в 3D-изображението<sup>27</sup> не може да напусне изображението, не може да се окаже пред него). Тъкмо това се случва в постановката „Айфеловата кула“<sup>28</sup> на Юрий Дачев, където след дълго затворническо пребиваване в апартамента си, където през цялото време се опитва да създаде проект на съвършена сграда, за да впечатли жената, в която е влюбен, главният герой, младият архитект Коен, най-сетне прави решаващата спасителна крачка към света, отвъд стените на помещението – актьорът в ролята, Иван Калошев, просто прекрочва<sup>29</sup> ограничителната линия на сцената, която го отделя от зрителите, и завършва спектакъла именно там, „навън“, превръщайки по този начин и извънсценичното пространство в сцена. Така централната идея на режисьора (за преодоляването на постоянните страхове и самоограничения) е реализирана и внушена посредством един възможен само в театъра похват. Да прескочи границите на екранната действителност, да пренесе играта извън нея, е невъзможно за актьора в киното, границата между него и публиката, колкото и да намалява пространствено, остава абсолютна. Прекосяването и на последните милиметри в посока към зрителя, възможността за непосредствен контакт с него, а също и за цялостно разполагане с телесното му присъствие, тук са неосъществими.

И така, ако опитаме да обобщим основните характеристики на двете зрелищни изкуства, може да предложим следната условна схема. Киното – единство на близкия план, но и въобще на (смяната на) плановите на заснемане на действителността, неизменно направлявания от камерата поглед, пълната свобода на ракурса, всестранната подвижност на изображението, постигането на

<sup>27</sup> Този ефект на триизмерност е дори третичен – технически степенуващ опосредяването на погледа. Той ще остава и занапред различен от театралната непосредствено наблюдаема триизмерност, разбира се, и по това, че театърът предлага реални тела и предмети, а (3D) киното – само особени фигурации на светлината.

<sup>28</sup> Драматичен театър „Гео Милев“ – Стара Загора, художник: Радина Близнакова, музикално оформление: Ирина Фратева, участват: Христофор Недков, Иван Калошев и Александър Бориславов.

<sup>29</sup> Заснемането на постановката, разбира се, може да предаде това, но само с цената на покачване на изображението на следваща степен на условност. В запис всяко прекрочване на театрална сцена ще постави актьора извън нея, но отново вътре в кадъра. В един краен случай, поради специфичните различия между двете изкуства, зрителят може да възприеме театъра, показан на екрана, напълно фикционално – като филм, чието действие се развива в театър, а не като заснета театрална постановка.

микросъчетание между актьор и предметна среда във вътрешното построяване на кадъра. Театърът – единство на непосредственото възприемане на първично триизмерна реалност, пределно разнообразните форми на контакт с публиката, преоразмеряването на сценичното пространство, напълно независимия, автономен поглед на зрителя, фронталната визуална цялостност на спектакъла, структурните колебания и вариации на представлението. Както се опитахме да покажем в настоящия текст, с всяко заснемане и излъчване на театрална постановка **започва процес на приближаване** към киното – заличаването на собствено театралното качество обаче **настъпва още в началото** на процеса.

## БИБЛИОГРАФИЯ

---

- Бенямин 1989:** Бенямин, Валтер. Художествена мисъл и културно самосъзнание. София, 1989. с. 581 [Benyamin, Valter. Hudozhestvena misal i kulturno samosaznanie. Sofia, 1989. s. 581]
- Ждан 1976:** Ждан, Виталий. Въведение в естетиката на филма. София, 1976. с. 310 [Zhdan, Vitaliy. Vavedenie v estetikatа na filma. Sofiya, 1976. s. 310.]
- Лотман 1992:** Лотман, Юрий. Култура и информация. София, 1992. с. 489 [Lotman, Yuriy. Kultura i informatsiya. Sofia, 1992. s. 489]
- Натев 1971:** Натев, Атанас. За театъра като изкуство, Наука и изкуство, София, 1971. с. 93 [Natev, Atanas, Za teatarа kato izkustvo, Nauka i izkustvo, Sofiya, 1971. s. 93]
- Панчева 2001:** Панчева, Евгения. Разбягване на подобията: опит върху ренесансовата култура, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2001. с. 228 [Pancheva, Evgeniya, Razbyagvane na podobiyata: opit varhu renesansovata kultura, Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, Sofia, 2001. s. 228]
- Христакиев 2021:** Христакиев, Красимир. Театрални спектакли ли са представленията, излъчвани он-лайн? (Още веднъж за структурните различия между сцената и екрана), Визуални изследвания, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново, 2021, том 5, бр. 3, с. 286–293. [Hristakiev, Krasimir, Teatralni spektakli li sa predstavleniyata, izlachvani onlayn? (Oshte vednazh za strukturnite razlichiya mezhdu stsenata i ekrana) Vizualni izsledvaniya, UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, Veliko Tarnovo, 2021, tom 5, br. 3, s. 286–293.
- Deutelbaum 1989:** Deutelbaum, Marshall, Memory / Visual Design: The Remembered Sights of Blade Runner, Literature / Film Quarterly 17, no. 1, 1989, 66–72.
- Heiter 2010:** Heiter, Celeste, Mar 24, 2010, Film Review: Snow Falling on Cedars, <http://thingsasian.com/story/film-review-snow-falling-cedars>.
- Дата на последно влизане: 11.10.21.